

8º Seminário DOCOMOMO BRASIL

Sessão 4 - O papel do patrimônio moderno na Cidade Contemporânea.

MAM: Contradição das Artes?

Marlice Nazareth Soares de Azevedo

Professora Titular Programa de Pós-Graduação em Arquitetura & Urbanismo na Escola de Arquitetura & Urbanismo na Universidade Federal Fluminense.

Doutora em Urbanismo e Gestão Urbana, Arquiteta e Urbanista, Associada Docomomo.

Cynthia Lobato Serrano

Aluna e Pesquisadora Pibic CNPq, Universidade Federal Fluminense.

Luísa Augusta Gabriela Teixeira Gonçalves

Aluna e Pesquisadora Pibic /UFF, Universidade Federal Fluminense.

Avenida Ataulfo de Paiva 610 apto C01 Leblon

CEP: 22440-033 - Rio de Janeiro

Tel.: (21) 2294-8386

marliceazevedo@globo.com

serranocls@gmail.com

luisa.agtg@gmail.com

8º Seminário DOCOMOMO BRASIL

MAM: Contradição das Artes?

Questionamentos são fundamentais à sociedade contemporânea, principalmente os que dizem respeito ao patrimônio, seja ele artístico, cultural, histórico ou arquitetônico. Em geral, as entidades relacionadas à preservação do patrimônio costumam direcionar o seu enfoque para edificações que se enquadram nos estilos neoclássico e eclético. O movimento moderno, que apresenta valor emblemático não só de sua época, mas também como um momento de especial importância da arquitetura brasileira, que obteve destaque no cenário internacional, ainda não é reconhecido como portador de significativo valor patrimonial.

É nesse cenário, que Afonso Eduardo Reidy, em 1945, como diretor do Departamento de Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro, reelabora o Plano Diretor da Cidade e coordena o Plano de Urbanização do Centro da Cidade. Este último abrange a esplanada de Santo Antônio e os Aterros da Glória e do Flamengo, futuro local de inserção do Museu de Arte Moderna – MAM.

Ao explicar sua obra, Reidy comenta: “será um dos atrativos da área conquistada ao mar, e que vai ser a sala de visitas da cidade” (“O quinto aniversário do Museu de Arte Moderna”. O Globo, 16 jan. 1957). Em seu partido, o Museu pressupõe uma predominância dos planos horizontais e o jogo com os pilares, marcando a fachada, contrapondo ao relevo da cidade ao fundo e a utilização de uma estrutura vazada que confere um diálogo constante entre as obras de arte expostas no museu e a natureza circundante.

No entanto, todo o racionalismo plástico de Reidy é posto à prova com a construção de um anexo, aproximadamente cinqüenta anos depois, a casa de show “Vivo Rio”. O MAM como um estudo de caso pressupõe um questionamento sobre a Contradição das Artes e Arquitetura assim como a necessidade de rediscutir a intervenção em obras consagradas de grandes arquitetos modernistas e também os valores e responsabilidades inseridas na gestão patrimonial.

Discute-se finalmente o papel do MAM enquanto um espaço público que é visto por uns como um espaço arquitetônico digno de preservação e por outros como um espaço multifuncional em constante evolução. O trabalho visa o esclarecimento da proposta arquitetônica original enquanto patrimônio construído e o diálogo estético e morfológico com o seu projeto de extensão, executado, assim como uma discussão das teorias arquitetônicas embutidas nesses projetos.

O desenvolvimento do trabalho busca clarificar as linguagens arquitetônicas através da realização de entrevistas com diferentes arquitetos conhecidos pelas suas discussões teóricas e produção arquitetônica visando embasar e ampliar esses questionamentos.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna; Patrimônio Moderno; Valor Patrimonial.

Sessão 4 - O papel do patrimônio moderno na Cidade Contemporânea.

MAM: Contradição das Artes?

MAM
Carlos Drummond de Andrade, 1956

*(...) Conta-lhes segredo
O que uma coluna
Encerra de música
O que há num vão
Num ritmo na linha
Posta no papel
Plantada no chão
E crescendo ao sol
Como uma palmeira
Floresta de palmas
Nativas? Criadas?
Que se organizam
Em paz de rebanho
E na tranqüilidade
De seu existir
Dão-nos a saudade
Do que ainda há de vir
Dentro desta forma
Concha de surpresas (...)*

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a construção da casa de espetáculos Vivo Rio, no Parque do Flamengo, cuja obra concluiu o projeto de Affonso Eduardo Reidy para o complexo MAM. Buscou-se estudar esse projeto, bem como a obra de Reidy, por identificar-se nele um arquiteto de extrema relevância no modernismo no Brasil, e por ser o bloco de exposições do MAM uma das principais edificações representantes do Movimento Moderno no Rio. Dessa forma, analisa-se a polêmica da construção da sala de espetáculos (projetada anteriormente para ser um teatro), junto a uma estrutura marcante na paisagem e as alterações feitas no projeto original de Reidy.

Se inicialmente julgava-se questionável a conclusão do projeto de Reidy, alarga-se o campo de reflexão através de entrevistas com arquitetos envolvidos no projeto, teóricos, ou de prática profissional relevante na cidade. Através de pesquisa bibliográfica em livros e revistas e das entrevistas busca-se entender o contexto de elaboração do projeto na década de 1950, o porquê da não construção do teatro na época, e os motivos que levaram à conclusão do projeto 50 anos depois, assim como as alterações que este projeto sofreu.

Consideram-se nos questionamentos os usos atribuídos ao complexo do MAM; os três blocos: escola, exposições e teatro, que serviam à instituição fundada antes da construção de sua sede e com um papel ativo na produção de arte da cidade. No entanto, apesar da conclusão do projeto, o Vivo Rio pertence a uma empresa privada, e não tem relação institucional ou administrativa com o museu.

A problemática dessa nova construção passou pelo âmbito da gestão patrimonial, uma vez que o complexo do MAM tem sua volumetria tombada. Considerando que esta obra não foi um projeto de restauro, uma vez que não havia nenhuma parte do teatro construída anteriormente ao Vivo Rio; colocam-se as seguintes questões:

- 1) Por que não concluir o projeto de Reidy? Se inicialmente questionava-se a construção do Vivo Rio, a pergunta tem seu foco invertido, ao tomar como partido a constatação de que o projeto foi elaborado considerando os três volumes (teatro, bloco escola e bloco de exposições).
- 2) No entanto, quais são os efeitos da passagem do tempo, neste caso? É plausível a conclusão de um projeto iniciado há cinquenta anos, como se, ao final da obra, o conjunto tivesse sido concluído de forma conjunta? Qual será a apreensão do projeto, tão marcante enquanto paisagem no Rio, daqui a cinquenta anos, por exemplo? Qual foi a relação da cidade com o aterro do Flamengo e a edificação do MAM no bloco de exposições e bloco escola, ao longo dos primeiros cinquenta anos?
- 3) Qual a relação do uso do espaço com seu projeto inicial? Uma vez concluída a obra, é transitório o uso do teatro enquanto casa de espetáculos? Estará o complexo do MAM em constante evolução?

Todas essas questões foram discutidas procurando chegar não a uma conclusão, mas a uma reflexão sobre a gestão do patrimônio moderno e a construção na cidade contemporânea.

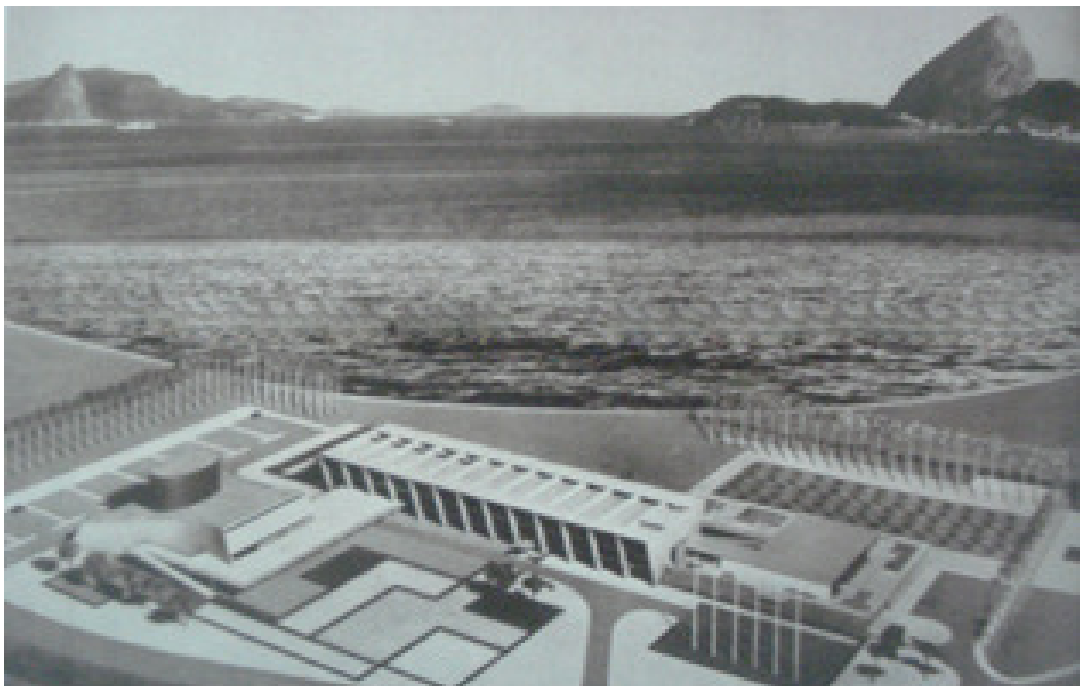


Figura 1: Maquete do projeto para o complexo MAM. Fonte: Bonduki, 1999.

MAM – A Instituição

O MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi fundado em 1948 por um grupo de intelectuais e artistas e funcionou provisoriamente no edifício do Banco Boavista, e no Ministério da Educação e Saúde, enquanto aguardava a conclusão de sua sede. Foi o primeiro museu deste gênero no Rio, junto com o MAM em São Paulo, adquirindo enorme importância desde sua inauguração.

“Formado inicialmente ao longo dos anos 40 e 50 por inúmeras doações de artistas, empresários e algumas instituições oficiais, o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro constituiu-se uma das coleções de arte do século XX mais importantes no país. Apresentando um panorama completo e sofisticado da evolução artística de nosso século, dentro e fora do Brasil. A coleção partia do cubismo e avançava pelo futurismo, surrealismo, dada e demais vanguardas históricas do início deste século, até o que de mais atual ocorria no cenário internacional durante os primeiros decênios de sua segunda metade.”¹

É preciso identificar o cenário cultural no qual se deu o surgimento do museu enquanto instituição e a construção de sua sede. No século XX o governo brasileiro, durante a Era Vargas e o Estado Novo (1930-1945), busca a reestruturação política do país e a formação do homem moderno. As políticas que atuam nesse sentido na arquitetura refletem-se nos projetos urbanos para as cidades e no início da preocupação com a preservação do patrimônio construído. O movimento moderno vai então unir a construção de uma nova arquitetura para o país ao mesmo tempo em que olha para o passado e seleciona o que se deve preservar enquanto memória cultural e arquitetônica. No ano de 1936 é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, e concomitantemente é construída a sede no Ministério da Educação e Saúde Pública liderada por Lucio Costa. Lauro Cavalcanti (1999) ressalta esta característica particular do modernismo no Brasil, escrevendo:

“a especificidade do modernismo arquitetônico brasileiro, o fato de serem o mesmo grupo e praticamente os mesmos personagens que, ao mesmo tempo, revolucionam as formas e zelam pela preservação das construções pretéritas. Na Europa, correntes distintas e antagônicas tratavam dos dois assuntos.”²

Com estas transformações na gestão da cultura e do patrimônio na década de 1940 consolida-se o desejo de aperfeiçoar a divulgação da arte moderna: e em 1947 funda-se em São Paulo o Museu de Arte, primeiro espaço museológico com conceito de centro de artes no Brasil, e no ano seguinte os Museus de Arte Moderna, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ressalta-se o fato de que antes desse momento o conceito de museu era entendido como uma unidade estática de exposições de coleções privadas, no entanto, tanto o MAM-SP, inspirado no MoMA de Nova York,

¹ Site: www.mamrio.org.br, visitado em 02 de junho de 2009.

² Repensando o Estado Novo. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. Capítulo 10: *Modernistas, arquitetura e patrimônio*, Lauro Cavalcanti. p179-190.

como o MASP e o MAM-RJ surgem pioneiros na divulgação da arte moderna e na construção de um modelo de museu-escola, vivo, que contribui na formação cultural de seu público.³

Além da efervescência no palco das artes, os modernistas também se ocupavam do desenvolvimento das pesquisas estruturais e formais, em busca de uma linguagem arquitetônica puramente brasileira, por um lado desvinculada do passado e por outro nele calcado, ao validar a gestão de seu patrimônio histórico e artístico. Enquanto tinha-se internacionalmente o moderno relacionado a um rompimento com o histórico, no Brasil a construção do novo se colocava acima dos estilos, inaugurando não uma arquitetura alheia ao seu contexto sócio-cultural, mas uma fase nova na produção das artes e do espaço urbano.¹

“Um museu vivo! Com exposições, música, teatro e cinema”. Era esse o objetivo do colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya ao fundar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).³ O MAM foi além do seu programa (escola, exposições e teatro): foi lugar das vanguardas, palco dos principais artistas brasileiros e escola de artes aplicadas, pintura, escultura, design gráfico, formador e representante de artistas, contando com a intensa participação do público. Dentre outros acontecimentos, sediou as mostras Opinião 65, Opinião 66, Nova Objetividade (1967) e o Salão da Bússola (1969). Foi na mostra Nova Objetividade, de 1967, que Hélio Oiticica expôs a sua obra Tropicália, cujo nome deu origem ao Movimento Tropicalista. Além das exposições, o MAM fez sucesso com a cinemateca, que exibia filmes alternativos e promovia debates.

Quanto à construção de sua sede, o aspecto de maior relevância foi a relação de arte moderna com um edifício moderno.³ Desde o princípio houve essa relação com a edificação, (cuja obra na área do aterro permitia grande visibilidade) e que se intensificou com as atividades culturais oferecidas pelo museu. A cinemateca teve papel destacado nessas atividades, pois exibia filmes fora do circuito comercial e possuía grande acervo, tornando-se referência na área.

O desenvolvimento do MAM deu-se alheio às verbas públicas, fazendo com que ele se tornasse bastante independente, viabilizando manifestações políticas contra o governo. As personagens que investiam em arte naquela época confiavam no amadurecimento do MAM enquanto instituição, e no público que viam formar, envolvidos nas atividades e manifestações culturais que promoviam. No entanto, não estavam preparados para as conjunturas econômica e política que vieram a desfazer este contexto especial. Após a morte de Reidy, em 1964, os principais patrocinadores, Juscelino Kubitschek e Paulo Bittencourt (dono do periódico Correio da Manhã) sofreram problemas políticos, e, com a falta de verba o museu também entrou em processo de decadência, até sofrer o incêndio em 1978 que danificou obras, tornou outras irrecuperáveis e deixou um prejuízo inestimável ao campo das artes. Após sua reconstrução, foi reinaugurado em 1982.

¹ Site: www.mamrio.org.br, visitado em 02 de junho de 2009.

³ Site: www.puc-riodigital.com - MAM, 50 anos de modernismo, Rebeca Herval de Oliveira, 2008. Visitado em 13 de junho de 2009.

MAM – O projeto

Projetado no início da década de 1950, a obra do complexo do MAM iniciou-se em 1955; a escola e o restaurante foram inaugurados em 1957 e o bloco de exposições somente em 1968, quatro anos após o falecimento de Reidy. Não era um programa simples: o museu deveria fornecer o máximo de flexibilidade para as exposições, e se integrar à escola de artes e ao restaurante de luxo, ao mesmo tempo em que se relacionava com a incrível paisagem à beira da Baía de Guanabara.

A solução adotada foi a de superpor três blocos que abrigariam as funções principais, implantando-os ao longo do vasto terreno adquirido com o desmonte do Morro de Santo Antônio, colocando a escola e o teatro nas extremidades do corpo principal do museu, criando com isso jardins internos.

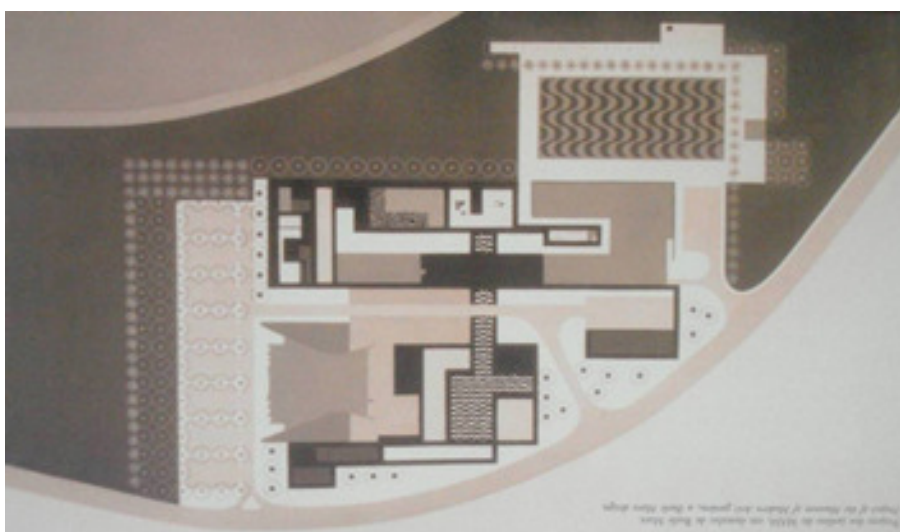


Figura 2: Projeto de Burle Marx para os jardins. Fonte: Bonduki, 1999.

O volume do bloco de exposições é claramente o mais marcante, por sua horizontalidade e pelos pórticos, dispostos de dez em dez metros. O objetivo era não bloquear a paisagem da baía, e por isso a transparência foi uma prioridade. Para alcançá-la, Reidy fundamentou seu projeto na estrutura, elemento que daria a ele as respostas necessárias para os desafios da transparência, permeabilidade visual e flexibilidade interna. Explorou ao máximo um material novo: o concreto protendido, capaz de sustentar as lajes dos pisos, e colocou-o aparente, forma antes nunca usada no Brasil em obras significativas.

Ressaltam-se os princípios do modernismo que estão presentes em cada uma das escolhas feitas por Reidy, e que o colocam no quadro dos modernistas que buscavam uma nova arquitetura brasileira, através do uso dos materiais e do envolvimento da obra com a paisagem em que está inserida. As descobertas técnicas do uso do concreto possibilitaram novas formas de vedação, tirando essa responsabilidade das pesadas paredes de pedra ou mesmo alvenaria, e abrindo portas para uma nova conexão dos espaços internos e externos da edificação. No caso do MAM,

as fachadas envidraçadas definem o volume, que não recebe vedações internas para colocar-se totalmente livre na configuração de cada exposição.

Além disso, o modernismo pregava a verdade dos materiais, o concreto aparente revelava as texturas de sua execução, e os tijolos não eram pequenos blocos cerâmicos de revestimento, mas sólidos o suficiente para atuar como estrutura.

O vão central no térreo, a fachada envidraçada e a horizontalidade do bloco respondem à transparência deste bloco, que ocupa a maior parte do terreno. O visitante, ao entrar no complexo MAM, não deve encontrar uma barreira visual de um muro ou de um volume fechado, mas, assim como no Palácio Gustavo Capanema, o edifício do MEC, deve permear-se pelo terreno, sem barreiras no caminho. Para o MAM, Reidy chega a projetar uma passarela, que cruza as vias do aterro e conduz o pedestre do centro do Rio para o conjunto do museu.

Por apresentar grande requinte técnico, na obra da estrutura do bloco de exposições (figura 3) não foram poupados custos: os pórticos de sustentação apresentam forma trapezoidal, em sua parte superior cabos de aço na ordem de 10 cm de diâmetro servem de tirantes da laje superior do segundo pavimento, e em sua base os pilares fecham-se em forma de “v”, abraçando o piso do primeiro pavimento e liberando o vão central. Em partes da cobertura há aberturas para iluminação zenital (figura 4 e 5), que possui propriedades diferentes da lateral e assim fornece mais possibilidades de iluminação das obras expostas. Vale lembrar que no que se refere ao tipo de obra, as pinturas são favorecidas pela luz de cima, enquanto as esculturas pela luz natural. As lajes de cobertura dos pavimentos do bloco de exposições não são contínuas, alternâncias entre cheios e vazios foram cuidadosamente estudados para que espaços de pé-direito duplo pudessem receber obras de maior tamanho.

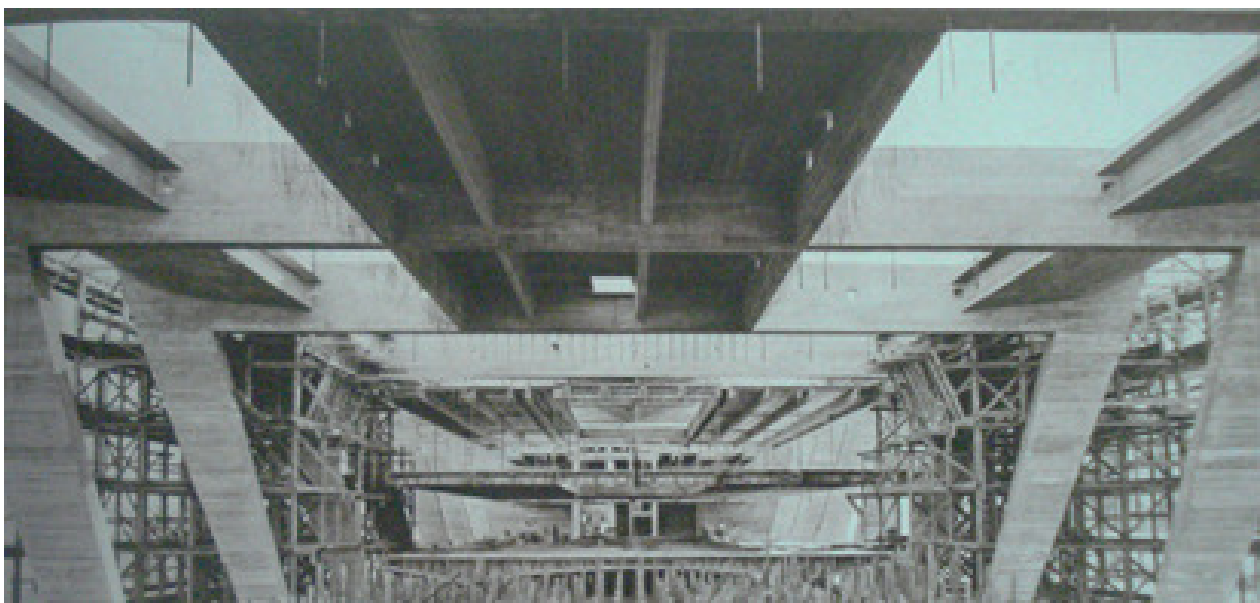


Figura 3: Concretagem da estrutura. Fonte: Bonduki, 1999.



Figura 4: Museu de Arte moderna. Rio de Janeiro. 1954-1967. Interior em construção. Fonte: Bonduki, 1999.

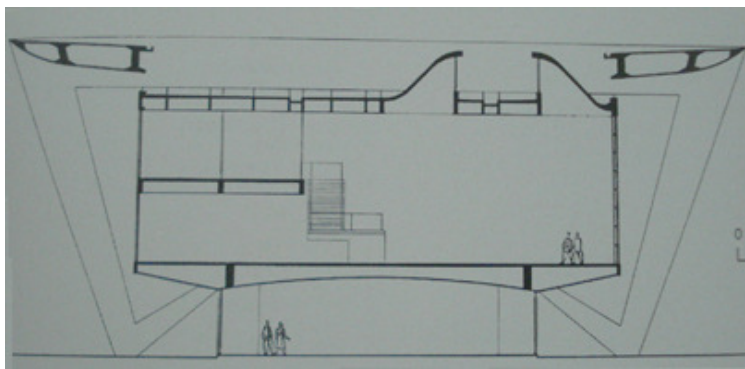


Figura 5: Corte esquemático do bloco de exposições. Mezanino; área de pé-direito duplo, iluminação zenital e estrutura em tirantes. Fonte: Bonduki, 1999.

“É difícil determinar até que ponto o triunfo da simetria e da geometria pura que notamos no edifício em questão resultou das imposições do programa ou de uma preocupação com a regularidade clássica mais acentuada do que antes.” (Bruand, 1981. p239.)⁴

Buscando clarificar a linguagem arquitetônica abordada por Reidy em seu projeto, discute-se o enfoque dado pelo arquiteto à sua obra: o arquiteto Eduardo Vasconcellos acredita que Reidy aborda o conceito do projeto como uma obra de arquitetura, ele sabe que o museu abrigará arte moderna e o trabalha como um protótipo de arquitetura, em que leva em consideração para sua concepção plástica o uso, a funcionalidade e a estrutura. Cita como exemplo a diferença existente no tratamento dado por Frank O. Gehry ao museu Guggenheim de Bilbao, que é arte oposta à arte, arte que exhibe arte. No entanto, o também arquiteto Flávio Ferreira acredita ser o museu uma obra de arte em si, pela qualidade do seu tratamento arquitetônico, materiais, etc., e por seu conceito transcender o movimento moderno no qual está inserido. Considera-o uma obra de arte de arquitetura, extremamente refinada, comparando-a a Biblioteca Laurenziana, de Brunelleschi. De qualquer forma, para ambos não há dúvidas de que o projeto devia ser concluído, e que está em constante evolução.

É importante ressaltar a continuidade da pesquisa do estudo da forma que o bloco de exposições apresenta em relação a seu antecessor, o colégio Paraguai-Brasil (figura 6). Segundo Bruand⁴, os pórticos de forma trapezoidal representam, no MAM, um amadurecimento profissional, além de ser indiscutível sua "filiação" com as obras de Niemeyer em Diamantina na mesma época, início da década de 1950.

⁴ BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981. p 239.



Figura 6: Colégio Paraguay-Brasil.
Fonte: Bonduki, 1999.



Figura 7: Escola Estadual Professora Júlia Kubitscheck,
Diamantina, MG. Fonte: www.arcoweb.com.br

Niemeyer projetou uma escola pública (figura 7) e um hotel em Diamantina nos quais utilizou a estrutura vertical em "V" na fachada. Além disso, há um detalhe que pouco fica em evidência: uma pequena marquise protuberante que marca a entrada principal do edifício, e que também aparece no bloco de exposições do MAM até ser demolida em um acidente e nunca mais refeita. Essa marquise foi lembrada por Eduardo Vasconcellos, que também ressalta que a estrutura em "V" já havia sido utilizada anteriormente por Le Corbusier, (com a ausência dos pilotis) e que é uma forma recorrente na arquitetura, pode ser encontrada em obras nos Estados Unidos, na França, na Alemanha, etc. Flávio Ferreira também não acredita que os projetos tenham tido alguma relação em seu processo de concepção. Influência ou não, o fato é que a escola Professora Júlia Kubitscheck foi projetada em 1951 e ficou concluída em 1954; e o MAM foi projetado em 1953 e o bloco exposições só ficou pronto em 1968. A contemporaneidade das duas obras sugere ao menos um diálogo no movimento moderno, de utilização do vocabulário formal desenvolvido na época e confirma o amadurecimento do trabalho de Reidy.

Com relação à implantação dos blocos no terreno, e a relação que eles apresentam entre si, o arquiteto Flávio Ferreira ressalta a complexidade do tratamento, não usual na arquitetura moderna. Exemplifica com as edificações de Niemeyer em Brasília, dispostas isoladamente no terreno, seguindo os princípios do modernismo no qual os jardins situam-se em torno da edificação. A implantação proposta por Reidy é inovadora ao transformar o jardim interno com a superposição dos volumes, do bloco escola e do bloco exposições (figuras 8 e 9), dentro de uma proposta de construção modernista. O pátio interno é característico das residências orientais, em que a vida na rua e no "quintal" se volta para dentro da casa.

"Embora inegavelmente obra do movimento moderno, essa inversão entre figura e fundo no complexo do MAM é um exemplo de como um arquiteto não se conecta estritamente à corrente paradigmática que está seguindo, mas dialoga com toda uma tradição de construção em arquitetura." (Flávio Ferreira, 2009).

Além do pátio interno citado, temos a relação entre o teatro e o bloco exposições (Figura 10), que é coberto parcialmente pela varanda de conexão, tornando o conjunto mais dinâmico com o elemento surpresa propiciado pela superposição. Flávio Ferreira afirma ainda que a construção do

projeto do teatro veio suprir a falta de algo que abraçasse mais, desenhasse mais o espaço, independente do seu uso ou de seu desenho interno.⁵ O uso, a seu ver, é uma questão temporária. Ressalta que todo espaço arquitetônico de qualidade é mais duradouro do que a função para qual foi determinado, e que com o passar do tempo podem-se atribuir funções antes não imaginadas.

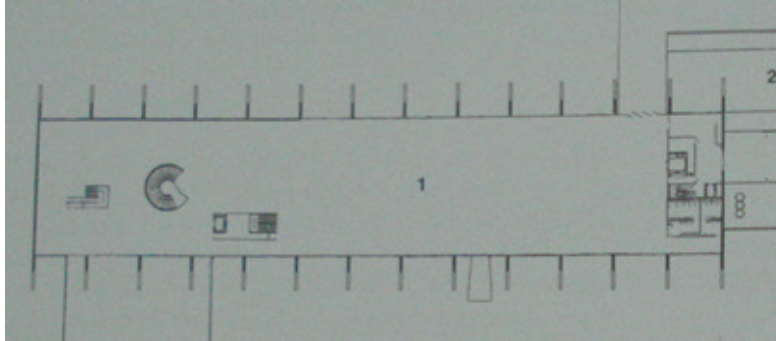


Figura 8: Desenho técnico do bloco de exposições, destaque para a marquise na entrada principal.
Fonte: Bonduki, 1999.



Figura 9: Pátio do bloco-Escola, com jardins de burle Marx; à direita, rampa de acesso ao terraço do restaurante. Vê-se o pergolado que o contorna. Fonte: Bonduki, 1999.



Figura 10: Varanda de conexão entre o bloco Exposições e o atual Vivo Rio.
Fonte: Cinthia Serrano, 2009.

⁵ Vale citar que os arquitetos Flavio Ferreira e Eduardo Vasconcellos não conhecem o interior do Vivo Rio, por receio de se decepcionarem com o que foi feito com o projeto original de Reidy.

Em contrapartida, os arquitetos Gustavo Martins e Ana Paula Polizzo, do escritório Oficina de Arquitetos, questionam a necessidade da construção do teatro projetado por Reidy uma vez que só foi seguido o projeto original para a volumetria. Argumentam que, se a idéia era construir um novo espaço, uma sala de espetáculos, que apresenta um conceito atual, e com demandas técnicas de espaço que ultrapassam a de um teatro, talvez com a construção de um edifício contemporâneo, que respeitasse e dialogasse com o projeto de Reidy se obtivesse uma solução mais pertinente. Apontam a abordagem conceitual do patrimônio enquanto desejo de preservar um desenho, elaborado em uma época distinta da atual, em outro contexto. Além disso, colocam a questão da verdade histórica: *"uma intervenção tem que ser atual para ser digna, ela não pode querer confundir as gerações futuras, ela tem que ser clara, autêntica como marca de sua época"*, explica Ana Paula.

O teatro de Reidy é desenhado por traços fortes, diferentes dos blocos de exposições. O Vivo Rio segue as diretrizes projetuais do desenho original, no entanto, sofreu uma série de alterações e modificações decorrentes da obra e do processo de construção que tornam a intervenção discutível e serão analisados a seguir.

MAM - O teatro

Ao posicionar-se na frente do bloco de exposições, o teatro completa o conjunto, marcando o acesso tanto de veículos como de pedestres, pela passarela também projetada por Reidy, ressaltando as fachadas e o jardim de entrada, o acesso principal do conjunto, para aqueles que vêm da Zona Sul da cidade. Porém, para aqueles provenientes do centro, seguindo em direção à Zona Sul, a vista, antes da Enseada do Flamengo e do bloco de exposições, é encoberta pelo volume do teatro. Do ponto de vista formal, o volume do teatro pode ser considerado o mais expressivo do conjunto.

O teatro não apresenta as características de transparência e permeabilidade que são tão marcantes no bloco exposições, ao contrário, é fechado em fachadas de concreto armado, com as paredes laterais levemente curvadas, e a fachada posterior (a primeira a ser visualizada para os que seguem em direção à Zona Sul) de tijolos de cerâmica. Segundo o arquiteto Eduardo Vasconcellos, Reidy trabalhou o teatro vedado não só pela necessidade do uso, mas principalmente por ele estar voltado para o centro da cidade, onde não havia nada a ser mostrado. A vista desejada era a da Baía, que foi preservada no bloco de exposições.

O desenho original de Reidy propunha um teatro para mil pessoas, grande para a época, e todos os espaços técnicos que tal uso demandava. De acordo com o memorial do projeto, escrito por Reidy em 1953:

"Na extremidade leste do conjunto ficará situado o teatro, com mil lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 de profundidade e 20 de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletronicamente, que se deslocarão para os espaços laterais e de fundo do palco. A boca de cena terá 7,5 metros de altura

e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em caso de abertura total para a realização de concertos sinfônicos.”⁶

Seguia o primeiro mandamento do movimento moderno: a forma segue a função, ou seja, o cilindro que protuberava na volumetria externa não é um mero efeito de composição, é referente à caixa de cena (figura 11); as formas curvas das paredes laterais proporcionam efeitos acústicos e a rampa de acesso à plataforma proporciona em seu percurso uma apreciação dos jardins de Burle Marx. Ressalta-se o quanto é relevante para análise da obra a compreensão o vocabulário que Reidy utilizou para escrever o conjunto do MAM. Além dos elementos citados, que compõem a singularidade do teatro, observam-se ainda aqueles que o conectam formalmente ao bloco de exposições e à escola, como a plataforma de conexão, os pilotis com pilares em “V” e a fachada de tijolos.



Figura 11: Fachada oeste. Fonte: Bonduki, 1999.

Os materiais escolhidos por Reidy também faziam parte do ideário modernista: a negação ao ornamento e a estética brutalista estão relacionados à “verdade” dos materiais, à transparência da construção. Se em algum momento histórico esse princípio esteve ligado à economia de recursos na construção, no MAM não era esse o objetivo. O concreto aparente, nunca antes utilizado em uma obra de porte no Brasil, necessitou uma execução cuidadosa nos blocos exposição e escola, bem como a utilização de tijolos maciços refratários. A atenção dada aos materiais na década de 1950 não foi repetida na construção do Vivo Rio, por motivos de orçamento e tempo na construção.



Figura 12: Fachada do Vivo Rio.
Fonte: www.skyscrapercity.com.br.



Figura 13: Fachada de tijolos do Vivo Rio.
Fonte: Cinthia Serrano, 2009.

⁶ Memorial do projeto por Affonso Eduardo Reidy em 1953. BONDUKI, Nabil Georges, Affonso Eduardo Reidy, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Editorial Blau, São Paulo e Lisboa, novembro 1999.



Figura 14: Conexão: MAM e Vivo Rio. Fonte: Cinthia Serrano, 2009.

MAM x Vivo Rio - A sala de espetáculos

Foi em 1965 que o MAM recebeu seu primeiro tombamento, o da esfera federal – pelo IPHAN. Para a elaboração do projeto da sala de espetáculos esse órgão determinou que o que devia ser preservado era a volumetria do conjunto, ou seja, que uso e que os espaços internos estavam livres para sofrer modificações. No entanto, a alteração no uso fez com que as modificações internas inevitavelmente se refletissem na fachada externa, comprometendo o que inicialmente o patrimônio queria preservar: a volumetria e o conjunto do complexo MAM. A figura 15, croqui apresentado na matéria da Revista Piauí, procura ilustrar como as modificações se apresentam e interferem no diálogo entre os blocos.

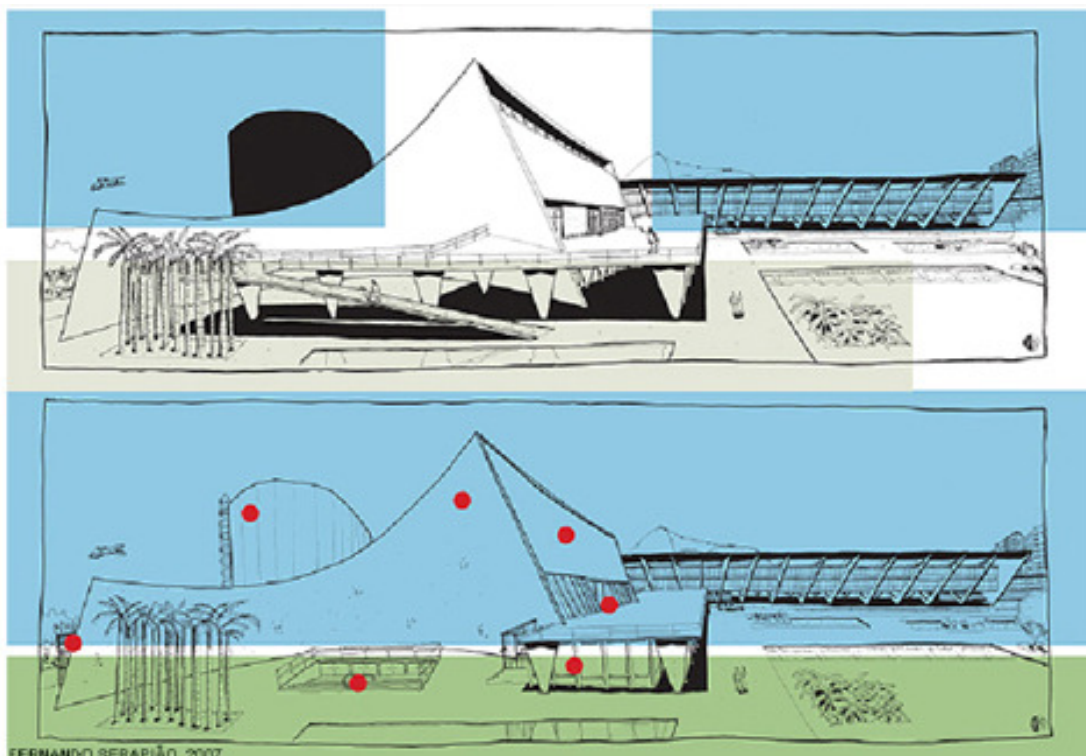


Figura 15: Jogo dos Sete Erros: croqui comparando o projeto original para o teatro e o Vivo Rio. Fonte: Revista Piauí, 2007.

A Revista Piauí traz, em setembro de 2007, um artigo que lista os sete principais erros que foram cometidos na construção do Vivo Rio, quando comparado com o desenho original de Reidy, dentre eles os que mais se destacam nas fachadas são:

- a retirada da rampa de acesso à varanda; a rampa já havia sido construída, inclusive fazia parte do tombamento do conjunto. No entanto, o grupo Tom Brasil alegando que a rampa atrapalharia a saída de emergência, pediu e conseguiu autorização para a demolição da mesma. A rampa não somente fazia a conexão entre o térreo e o terraço-jardim, como também era fundamental para a percepção dos jardins de Burle Marx. Durante a subida, era possível obter diferentes pontos de vista dos jardins, do próprio conjunto arquitetônico do MAM, como do centro da cidade. Reidy a considerava com tamanha importância que já aparecia em seus croquis originais.

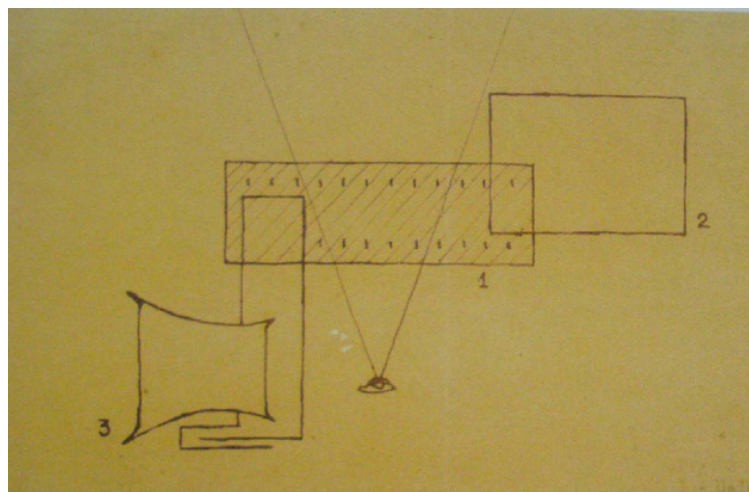


Figura 16: Croqui da implantação dos blocos, mostrando à rampa de acesso a varanda do teatro. Fonte: Bonduki, 1999.

- a ampliação em 10 metros do foyer, cobrindo os pilotis. No projeto original os pilotis eram livres a fim de manter a própria linguagem do museu. O teatro propunha um fechamento devido a sua função. O foyer original apresentava três linhas de pilares da marquise, com eixo estrutural alinhado ao pavilhão, onde duas fileiras ficavam fora do teatro e uma dentro, marcava a continuidade da transparência. Mas, para ganhar espaço, foi decidido um avanço de 10 metros abaixo da varanda que estava “vazia”, mas na verdade o que foi feito, foi diminuir a proposta de liberdade expressa no projeto inicial.

- e a ausência da abertura na parte superior da fachada do acesso principal.

O arquiteto Luiz Antonio Rangel, responsável pela elaboração do projeto da sala de espetáculos, havia estagiado com Reidy e foi criterioso quanto às intervenções exigidas pelo grupo Tom Brasil, financiador do projeto. No entanto, a obra só pode ser iniciada com toda a verba prevista e inclusive a data de inauguração. Esse fato, associado aos extensos espaços técnicos demandados pelo novo programa de espetáculos, comprometeu o desenvolvimento do projeto e da obra. Por exemplo, algumas das principais características da aparência dos materiais foram prejudicadas na execução: o concreto aparente não apresenta a mesma textura que o bloco de

exposições, proposta por Reidy, que fazia questão de marcar o concreto com a textura resultante do projeto do desenho das formas de madeira. Os tijolos da fachada dos fundos tão pouco são os tijolos maciços idealizados, são meros tijolos de revestimento, que, além disso, foram cobertos por uma grade preta de segurança de sete metros de altura. As mudanças nos materiais demonstram o desrespeito não só com a obra, mas com o próprio ideário de Reidy. *“Reidy era um arquiteto que prestava muita atenção aos detalhes. Ele não tinha um escritório privado, então quando fazia uma obra, queria que ela fosse perfeita, a imagem que fazia era muito detalhada”*, ressalta o arquiteto Roberto Segre.

Pode-se analisar a questão por dois pontos de vista: os arquitetos que trabalharam com Reidy no projeto do conjunto, como Rangel e Ferreira (na época ainda estudantes) não encontram motivos para que o projeto não fosse concluído com o teatro. Com o mesmo uso ou não, os motivos que levaram à não construção na época não justificam que ele nunca mais fosse construído. Já os arquitetos que trabalham com arquitetura contemporânea e têm experiência em intervenções em edificações históricas, como Ana Paula Polizzo e Gustavo Martins, têm uma ressalva quanto à construção de um projeto que foi elaborado para uma época específica, em certo contexto sócio-cultural.

“Acredito que a intervenção mais adequada seria uma arquitetura que dialogasse ao máximo com o edifício do MAM, mantendo claramente a separação entre os tempos históricos. Esse sim, é um diálogo rico. Hoje podemos dizer que tem diálogo meio confuso... cheio de ruídos.” Comenta Ana Paula.

Roberto Segre completa:

“eu acho que poderia ter ficado assim, sem o teatro estaria perfeito. Ou então a idéia de uma solução nova poderia ter sido boa. Teria sido mais original e teria alguma contribuição. Agora não tem nenhuma contribuição. Melhorou o projeto? Vamos voltar a falar do Projeto do Reidy, ninguém vai querer falar muito sobre isso. Por isso Sarapião fez isso (o artigo da Revista Piauí) e por isso me associei com ele, porque compartilho da idéia de que foi um erro.”

Quando se trata de casos de intervenções contemporâneas em edificações tombadas, a solução às vezes é encontrada no diálogo entre as duas propostas, sem que uma agrida a imagem da outra, como se vê no caso do anexo à National Gallery, em Londres, projetada por Robert Venturi e construída entre 1986 e 1991.

“Acho ruim que não tenha sido feito um concurso para o MAM. A idéia que conversei com Serapião era para ser feito uma coisa nova, fazer um concurso e adicionar no projeto do Reidy, uma coisa do século XXI. Seria interessante um diálogo entre o projeto dele dos anos 50 e um edifício novo de 50 anos depois” explica Roberto Segre.

Rangel, frente à decisão do patrimônio de manter o exterior do projeto de Reidy, utilizou de sua experiência em projetos de hotéis, centros de convenções e também em casos de restauração, para adaptar ao máximo as necessidades do novo espaço à estrutura proposta originalmente.

Teve que encontrar respostas às novas demandas do uso que nem sempre ficaram guardadas no interior, como ficou o pavimento técnico no subsolo. O foyer avançou dez metros sob os pilotis para acomodar o público, muito maior que as mil pessoas previstas por Reidy (Estima-se no Vivo Rio a capacidade de 2 500 pessoas sentadas e 5 000 em pé). Foram criados espaços para a bilheteria no vão entre a sala de espetáculos e o bloco de exposições, cobertos pela varanda, mas que não estavam previstos, assim como a saída de emergência. Estas alterações, exigidas pelas normas de segurança atuais e pelo grupo Tom Brasil, foram aprovadas pelo IPHAN, mesmo refletindo no volume externo. Algumas outras solicitações menores de Rangel não foram atendidas, como o acréscimo de 50 cm na cobertura. Incrivelmente, ao final da obra, certas alterações que não foram previstas nem por Reidy nem por ele, infelizmente foram aprovadas, como a grade de segurança na entrada dos fundos, ou a má execução da escada de acesso à varanda, Rangel não entende como a construtora conseguiu essas aprovações. Os arquitetos familiarizados ao desenho de Reidy para o complexo do MAM, por terem trabalhado ou estudado o projeto, como Eduardo Vasconcellos, Flávio Ferreira, Rangel e Segre afirmam que o Vivo Rio seguiu o projeto de Reidy. Apesar das alterações, o objetivo, que era concluir a obra de Reidy, foi alcançado. Mas a que custo? Os pilotis, que faziam referência aos pórticos do bloco exposições, foram cobertos; a verdade dos materiais foi abafada: tijolos maciços foram reduzidos a tijolos de revestimento e o trabalho em concreto aparente não ficou bem acabado, não seguiu a caligrafia construtiva tão característica do arquiteto. A partir desse momento a questão principal deixa o plano da construção ou não-construção do projeto original e se coloca frente à gestão patrimonial.

MAM e a Casa de Espetáculos – Considerações finais

É importante lembrar que o Brasil é um país que lidera a questão patrimonial⁷ uma vez que edificações modernas recebem proteção e cuidado, como no caso da Igreja de São Francisco na Pampulha de Oscar Niemeyer que foi protegida e tombada pelo IPHAN antes mesmo de ser construída. O mesmo pode-se observar no conjunto arquitetônico do MAM, que também foi tombado antes de ter sua unidade concluída.

Atualmente presenciamos uma nova era patrimonial, pois inicialmente uma edificação era considerada patrimônio quando atendia certos requisitos estéticos em seu desenho e suas fachadas. Hoje são considerados outros valores como a percepção do espaço e o seu planejamento. O arquiteto pensa o espaço e as relações entre os eles. Dessa forma, intervenções contemporâneas como a Pinacoteca do Estado de São Paulo de Paulo Mendes da Rocha, tem uma contribuição estética, arquitetônica e social com valores que dialogam entrem si, mostrando e ressaltando as diferença de épocas e históricas que são muito ricas.

Ao olhar atentamente para o teatro de Reidy, arquiteto que completaria cem anos no ano de 2009, e sua transformação em casa de espetáculos percebe-se a perda ideológica de liberdade expressa tão detalhadamente nos pórticos e nos pilotis do museu. “*Num ritmo na linha/Posta no*

⁷ Segundo o arquiteto Roberto Segre.

papel/Plantada no chão/E crescendo ao sol/Como uma palmeira”, descreve Drummond em seu poema, preconizando as opiniões dos arquitetos entrevistados, no que diz respeito à implantação no terreno, ao repouso dos pilares no chão, e à constante evolução pelo qual o museu enquanto sede e enquanto instituição devem passar.

Naturalmente um teatro apresenta uma estrutura enclausurada que está intrinsecamente relacionada ao seu uso. Assim, ao observar um conjunto que esteve presente no imaginário carioca durante 50 anos sem a imagem do teatro, questiona a importância de finalizar o projeto. Uma vez decidida a finalização, é discutida a necessidade da construção do projeto de Reidy (e não de uma edificação contemporânea), que foi considerado, quando da construção da sala de espetáculos, uma casca vazia passível de modificações em seu interior para atender as necessidades deste novo uso.

Indiscutivelmente, a unidade arquitetônica foi obtida. No entanto, as principais características que Reidy prezada enquanto arquiteto foram negligenciadas na concepção do novo projeto que foi adaptado para seu teatro, tornando-se casa de espetáculos, traindo os conceitos de liberdade e transparência.

Este caso ilustra bem o que ocorre quando não caminham juntos os objetivos do patrimônio, da construtora, do projeto e do empreendimento, personagens de interesses divergentes atuando em um mesmo espaço arquitetônico.

Referências Bibliográficas

BONDUKI, Nabil Georges, Affonso Eduardo Reidy, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Editorial Blau, São Paulo e Lisboa, novembro 1999.

BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981

CAVALCANTI, Lauro, "Modernistas, arquitetura e patrimônio". In Dulce Pandolfi (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999, p179-190.

-----, *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

GUIMARÃES, Ceça (organizadora). *Arquitetura e Movimento Moderno*. Coleção Proarq, FAU/UFRJ, 2006.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*, Editora Aeroplano, RJ, 1999.

MONTEIRO, Rafael, *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*, São Paulo, Cosac Naify, 2008.

PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria. (organizadores). *Moderno e Nacional*, Editora EdUFF, Niterói, RJ, 2006.

Periódico: *Architecture D`Aujourd`hui* 67-68, 1956, p158-159.

Periódico: *Módulo*, 1959, p39-41.

Periódico: *Revista Piauí*, artigo *Jogo de Sete Erros*, Fernando Sarapião, setembro 2007.

SEGRE, Roberto; SERAPIÃO, Fernando; SANTOS, Daniela; SOUZA, Thiago. Artigo: *O resgate da unidade perdida: O Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy*.

www.arcoweb.com.br, visitado em 14 de junho de 2009.

www.e-architect.co.uk, visitado em 18 de junho de 2009.

www.mamrio.org.br, visitado em 20 de junho de 2009.

www.puc-riodigital.com, visitado em 12 de junho de 2009.

www.pushpullbar.com/forums/brazil/2889-rio-de-janeiro-modern-art-museum-mam-affonso-eduardo-reidy.htm, I PushPullBar: architecture +design fórum, visitado em 14 de junho de 2009.

www.rio.rj.gov.br, visitado em 02 de junho de 2009.

www.skyscrapercity.com.br, visitado em 14 de junho de 2009.

www.vitruvius.com.br, visitado em 13 de junho de 2009.

www.vivorio.com.br, visitado em 28 de maio de 2009.

Agradecemos pelas entrevistas os arquitetos e professores:

Ana Paula Polizzo, em 17 de junho de 2009;

Andréa Sampaio, em 09 de junho de 2009;

Eduardo Mendes de Vasconcellos, em 06 de maio de 2009;

Flávio Ferreira, em 14 de maio de 2009;

Gustavo Martins, em 15 de junho de 2009;

Jacqueline Teixeira, funcionária do Vivo Rio;

Luiz Antônio Rangel, em 28 de maio de 2009;

Maria Lúcia Borges, em 09 de junho de 2009;

Roberto Segre, em 20 de junho de 2009.